

# Romantik und Moderne

Roland Borgards (Freiburg)/  
Harald Neumeyer (Gießen)

## Die Macht, die Kunst macht: Winckelmann und Wackenroder zitieren Raffael<sup>1</sup>

Wenn Künstler Künstler zitieren, geht es meist um Kunst. Auf die Namen Winckelmann und Wackenroder zeichnen Texte, die von der Forschung als Gründungsurkunden zweier Ästhetiken gelesen werden – die des deutschen Klassizismus<sup>2</sup> und die der Romantik.<sup>3</sup> Uns geht es im folgenden nicht um diese systematische Differenz, sondern um einen gemeinsamen Bezugspunkt der beiden Texte. Sowohl Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) als auch Wackenroders *Raffaels Erscheinung* (1796) zitieren an zentraler Stelle einen Brief des Malers Raffael (1516) an den Grafen Baldassare Castiglione. Durch das Zitat

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag am Gießener Graduiertenkolleg „Klassizismus und Romantik“. Unser Dank gilt der Diskussion und Christina T. Dongowski.

<sup>2</sup> Vgl. z.B., nicht ohne das gängige Pathos, Martin Fontius: Winckelmann und die französische Aufklärung. In: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jg. 1968, Nr. 1. Berlin 1968, S. 1-27, S. 1: „Winckelmann, dessen zweihundertsten Todestag wir in diesem Jahr gedenken, gilt durch seine Wendung zum Griechentum als Geburtsgebieter der deutschen Klassik.“ Vgl. auch, etwas sachlicher, Hinrich C. Seeba, in: *Lexikon literaturtheoretischer Werke*. Hg. v. Rolf Günter Renner, Engelbert Haberkost. Stuttgart 1995, S. 153f.

<sup>3</sup> Noch Friedrich Strack: Die ‚göttliche Kunst‘ und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis. In: Richard Brinkmann (Hg.): *Romantik in Deutschland*. Stuttgart 1978, S. 369-391, S. 371, affirms die These von Ladislav Mittner: *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*. In: DVjs 27/ 1953, S. 555-581, S. 555: *Raffaels Erscheinung* sei die „Geburstunde der deutschen Romantik“. Ihnen folgt Martin Bollacher in seinen Publikationen: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97). In: Paul-Michael Lützeler (Hg.): *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*. Stuttgart 1981, S. 34-57; ders.: *Die heilige Kunst. Wackenroders ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‘*. In: Gerhard vom Hofe u.a. (Hg.): *Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*. München 1986, S. 105-120.

soll in beiden Fällen eine Frage geklärt werden – die Frage nach der Macht, die Kunst macht, nach dem Potential und dem Ort, aus dem heraus künstlerische Werke produziert werden können.

# 1. Winckelmanns zwei Naturen:

Woher nimmt der griechische Künstler das „Urbild“ für seine Werke? Aus der „Natur“ oder aus dem „Verstand“? Im Kontext dieser Überlegung erinnert Winckelmann an einen Satz Raffaels:

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlassten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.

So bildete Raffael seine Galatea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Baldassare Castiglione: „Da die Schönheiten“, schreibt er, „unter den Frauenzimmern so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung.“<sup>4</sup> (10)

Raffael dient offensichtlich als Beleg – „So“ – für eine Kunstproduktion, die ihren Ausgang im Geistigen nimmt. Zwei Fragen wirft die hier suggerierte Analogie auf. Erstens: Welche Richtung nimmt dieser Beleg? Leitet sich Raffaels Verfahren aus dem der Griechen ab, oder wird von Raffael auf die Griechen zurückgeschlossen? Der unmittelbar auf das Raffael-Zitat folgende Satz lautet: „Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten *die Griechen* [...]“ (10). Winckelmann benutzt an dieser Stelle nicht die Griechen, um von Raffael reden zu können, sondern er benutzt Raffael, um von den Griechen zu sprechen. Zweitens: Die Analogie bezieht sich nur auf eines der Argumente der vorangegangenen Passage, darauf, daß der Künstler das „Urbild“ seiner Kunst aus einer „bloß im Verstande entworfenen geistigen Natur“ schöpft. Winckelmann indes versucht auch zu klären, wie der Künstler zu dieser „geistigen Natur“ kommt. Der Brief Raffaels, aus dem Winckelmann zitiert, thematisiert zwar dieses Problem, aber ausgerechnet diesen Passus zitiert Winckelmann nicht. Warum? Doch eins nach dem anderen.

Der Weg zur geistigen Natur scheint für Winckelmann über die Beobachtung der empirischen Natur zu führen: Die schöne empirische Natur stellt den Griechen Modelle für ihre Kunst zur Verfügung.

<sup>4</sup> Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Stuttgart 1995. Bei Zitaten aus diesem Text werden im folgenden die Seitenangaben in Klammer hinter das Zitat gesetzt.

Schöne nackte Körper, diese Geschichte erzählt uns Winckelmann,<sup>5</sup> entstehen unter günstigen klimatischen Bedingungen und unermüdlischen Leibesübungen. Eine spärliche Bekleidung läßt die Schönheiten zur Entfaltung kommen und präsentiert sie unablässig dem Blick des Künstlers:

In Griechenland [...] zeigte sich die schöne Natur unverhüllet zum großen Unterrichte der Künstler. (8)

Die Griechen erlangeten diese Bilder [...] durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur. (13)

Doch auch wenn dem griechischen Künstler zur Kunst geeignetes empirisches Material im Außen zur Verfügung steht, so kommt sein „Urbild“, sein Ideal von innen. Denn die Nachahmung der äußeren Natur, insofern diese schön ist, führt nahtlos zur Kunstproduktion aus einer „im Verstande entworfenen geistigen Natur.“ Die Opposition von Naturnachahmung und Nachahmung einer inneren Idee löst Winckelmann auf und läßt das eine aus dem anderen hervorgehen. Mimesis und Platonismus widerstreiten sich nicht, sondern ergänzen sich. Konsequenter stellt das griechische Kunstwerk die schönste – empirische – Natur dar und, mehr noch, die schönste – geistige – Natur:

Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind. (5)

In einer einzigen Geste hebt Winckelmann die Opposition von Mimesis und Platonismus auf – und reproduziert sie. Denn einerseits fügt sich seine Geschichte von der schönen Natur der Griechen als Argument zu seiner These von der Nachahmung der geistigen Natur: Der Platonismus geht aus dem Mimesis-Konzept der Kunst hervor. Doch andererseits ist das „noch weiter“ (10) bzw. „noch mehr“ (5) nicht allein additiv, sondern ebenso qualitativ zu verstehen: Erst die Kunstproduktion aus dem Geistigen schafft „idealische Schönheiten“, die eine Kunstproduktion aus der Nachahmung der empirischen Natur nicht erreicht.<sup>6</sup> Auch in einem empirisch gestützten Platonismus

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 5-10.

<sup>6</sup> Dementsprechend beginnt die Ausbildung von – modernen – Künstlern im Klassenzimmer und nicht in der freien Natur; vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums (1764). Reprint Baden-Baden 1966. Bd. 1, S. 10: „Da die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht und als auf richtige Regeln gebaut mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß [...].“

bleiben also die Prämissen der platonischen Ideenlehre verdeckt wirksam.<sup>7</sup> Winckelmann bestimmt das Verhältnis zwischen Mimesis-Modell und platonischer Kunsttheorie somit zweifach – als Kontinuität und Hierarchie.

Mit der Begründungsgeschichte der „geistigen Natur“ betont Winckelmann die *Kontinuität* von empirischem Modell und geistigem „Urbild“. Gezeigt werden soll, wie eine schöne äußere Natur die Künstler „veranlasseten“, allgemeine Begriffe des Schönen zu destillieren. Nach dem Prinzip ‚Natürlich – Natürlicher – am Geistigsten‘ führt „eine Steigerung der Natur“ kontinuierlich und ohne Bruch zum „Idealschönen“.<sup>8</sup> Doch die Begründungsgeschichte und die Rede von einem „noch weiter“ bzw. „noch mehr“ bieten letztlich nichts anderes als eine Geschichte und eine Metapher, die eine Kontinuitätsbeziehung zwischen heterogenen Bereichen einrichten sollen: Die begründete Kontinuität bleibt eine behauptete Kontinuität.

Mit der Rede von einer „geistigen Natur“ setzt Winckelmann implizit eine *Hierarchie* von Naturen. Es gibt eine „schönste“ und „vollkommene“ empirische Natur, und es gibt – als fände der Superlative kein Ende – eine noch schönere als die „schönste“ und noch vollkommener als die „vollkommene“ Natur. Das gelungene Kunstwerk muß sich – entsprechend dem Komplementärverhältnis von Mimesis und Platonismus – aus beiden Naturen speisen, darf aber – entsprechend des Hierarchieverhältnisses der beiden Naturen – nur auf die eine zielen:

Das Gesetz aber, „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen“, war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzet notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommener Natur voraus. (11)

Zu dieser „schöneren und vollkommeneren Natur“ kann dem Künstler aber nicht die äußere Natur als Vorbild dienen, sondern nur eine „geistige Natur“, die allein im Inneren des Künstlers erscheint. In dieser Hinsicht betont Winckelmann die Opposition zwischen empi-

<sup>7</sup> Genau dies bestreitet Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986, S. 111, indem er Winckelmann zum Empiriker macht: „Mit ‚Idee‘ meint Winckelmann auch hier nicht ‚platonische Idee‘, sondern die Fähigkeit, aufgrund vorhandener natürlichen Vorlagen für die Kunst etwas Idealisches zu schaffen.“ Daraus folgt für Käfer, daß eine mögliche Widersprüchlichkeit „zwischen einem apriorischen und aposteriorischen Idee-begriff“ (ebd., S. 116) für Winckelmann gar nicht existiert.

<sup>8</sup> So Helmut Pfotenbauer: Kommentar. In: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Hg. v. Helmut Pfotenbauer u.a. Frankfurt a.M. 1995, S. 323-599, S. 369.

rischem und geistigem Vorbild und versteht sie zugleich als hierarchische.

Wird damit ein in sich kohärentes und stabiles Kunstprogramm präsentiert? In Winckelmanns Argumentation schneiden sich zwei Ableitungen. Zum einen liefert die selbst schon schöne empirische Natur die Motivation dafür, über sie hinauszugehen, ist sie kontinuierstiftend. Zum anderen fordert die geistige Natur, insofern sie als die überlegene Natur gedacht wird, diesen Übergang. Die geistige Natur, die innerhalb der kontinuierlichen Begründungsgeschichte als Resultat gesetzt ist, wird in der zweiten Argumentation, die davon ausgeht, daß zuallererst die Hierarchie den kontinuierlichen Übergang verbürgt, als Ursache verstanden. Winckelmann braucht also die Hierarchie der Naturen, damit der Übergang statthat; er braucht aber auch den Gedanken der Kontinuität, damit die Hierarchie nicht als vorab gesetzt, sondern als natürlich sich ergebende erscheint. So schiebt er beide Argumente permanent ineinander, um eines zu leisten: die Opposition von empirischer und geistiger Natur, die er als Erbe des Platonismus übernimmt, zu harmonisieren bzw. aufzulösen. Doch es kann nicht gelingen: Wenn die Begründung des Übergangs metaphorisch bleibt, entpuppt sie sich als Behauptung; wenn sie argumentativ durchgeführt wird, taucht die Opposition als gesetzte Hierarchie wieder auf.

Mit Winckelmanns Argumentationsstruktur und seinen Formulierungen hatten schon die Zeitgenossen Schwierigkeiten. Für Goethe sind etwa die *Gedanken über die Nachahmung* „sowohl dem Stoff als der Form nach [...] barock und wunderlich.“<sup>9</sup> Mit Blick auf denselben Text entdeckt Diderot „les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements“.<sup>10</sup> Und Herder kritisiert hinsichtlich der *Geschichte der Kunst des Altertums*, daß diese Schrift durch die Vermischung von Kunstgeschichte und Kunstlehre „ohngeachtet ihrer vortrefflichen Grundsätze ein nicht so sichres Fundament zu einem so großen Gebäude geworden“ ist.<sup>11</sup> Es scheint nicht einfach zu sein, Winckelmann zu verstehen, d.h. seinen Texten inhaltliche Kohärenz und logische Plausibilität abzurufen. Dies rührt, wie wir gezeigt haben, aus Spannungen zwischen dem, was Winckelmann

<sup>9</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Winckelmann. In: ders.: Werke. 14 Bde. Hg. v. Erich Trunz (= Hamburger Ausgabe). Bd. 12, S. 96-129, S. 107

<sup>10</sup> Denis Diderot: *Salon de 1765*. Bd. 14. Paris 1984, S. 277.

<sup>11</sup> Johann Gottfried Herder: Über neuere deutsche Literatur. Fragmente. In: ders.: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*. Schriften zur Literatur. Bd. 1. Berlin, Weimar 1985, S. 589. Den Widerspruch zwischen „Historisierung“ und „Ästhetisierung der bildenden Kunst“ arbeitet auch Helmut Pfotenhauer: Kommentar, S. 374f., heraus.

sagt, und dem, wie er es sagt. Von Metaphern und Vergleichen, die Winckelmann verwendet, wird noch die Rede sein. Im Falle der *Gedanken über die Nachahmung* benutzt er zudem ein Zitat, um die vermeintliche Kohärenz seiner Argumentation zu stützen. Der brüchige Dreh- und Angelpunkt der Überlegungen ist der als sanfter Übergang inszenierte Moment, in dem der Künstler bei der Wahl seines Modells, seines Vor- und Urbildes das Register wechselt, sich von der äußeren, empirischen Natur ab- und einer inneren, geistigen Natur zuwendet. Genau in diesem kritischen Augenblick zitiert Winckelmann Raffael.

## 2. Raffaels eine Natur:

Von Raffaels Brief gibt Winckelmann nur einen bestimmten Ausschnitt in einer bestimmten Übersetzung. Um die Funktion von Schnitt und Übersetzung beschreiben zu können, muß zunächst der Brief als ganzer betrachtet werden. Vor dem von Winckelmann zitierten Satz schreibt Raffael:

Ich sage Euch, daß ich, um eine Schöne zu malen, mehrere Schönheiten sehen müßte, dies unter der Bedingung, daß Ihr Euch bei mir befändet, um die bessere Wahl zu treffen.<sup>12</sup>

Soweit argumentiert Raffael ganz in der Tradition der Zeuxis-Anekdote:

Als Zeuxis [...] ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte, vertraute er nicht thöricht, wie heute jeder Maler, seinem Talent, sondern bedenkend, dass er nicht alle Schönheiten, die er suchte an einem einzigen Körper finden könnte, da sie von der Natur nicht einem allein gegeben wurden, erwählte er aus der gesamten Jugend des Landes die fünf schönsten Mädchen, um von diesen das, was an Jeder besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen.<sup>13</sup>

Auf diese Weise überliefert Leone Battista Alberti, Künstler und Theoretiker der Renaissance, die Anekdote von der zusammengesetzten Schönheit, die einen festen Bestandteil der Kunsttheorie seiner

<sup>12</sup> Der ganze Brief, im italienischen Original und einer deutschen Übersetzung von Silvio Vietta, findet sich in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 439f. Vietta und Littlejohns zitieren – wie Winckelmann – aus Giovanni Pietro Bellori: *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino*. Rom 1695, S. 100. Das erste Mal veröffentlicht wurde der Brief 1582 von Bernardo Pino.

<sup>13</sup> Leone Battista Alberti: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Hg. v. Hubert Janitschek. Wien 1877, S. 150f. 1540 erschienen diese Schriften zunächst auf lateinisch, 1547 dann auf italienisch.

Zeit bildet. Mit dieser Erzählung begründet Alberti zugleich die Verpflichtung der Kunst auf und ihre Überlegenheit über die Natur.<sup>14</sup> Die Kunst vermag die vielen in der Empirie verstreuten Teilschönheiten in einem Bild zu versammeln und so eine ideale Schönheit zu schaffen. Doch auf die Frage, wie der Weg von den vielen Vorbildern zu dem einen Abbild genau verläuft, sind im Anschluß an die Zeuxis-Anekdote zwei konträre Antworten gegeben worden. Die eine Variante betont die Nähe des Abbildes zu seinen Vorbildern. Wenn auch die Idealschönheit in der Natur nicht existiert, verdankt sie sich doch einer getreuen Mimesis ihrer Einzelteile, ist sie „nicht Ausdruck einer idealistischen Kunstauffassung, sondern gerade des Naturalismus.“<sup>15</sup> Die andere Variante akzentuiert die kategoriale Differenz von Vorbildern und Abbild. Dann wird die Idealschönheit nicht als Zusammensetzung, sondern als Überlagerung von empirischen Vorbildern verstanden, bei der in einem Abstraktionsprozeß ein zunächst geistiges Urbild entsteht, welches dann erst dem Künstler als Vorlage für sein gemaltes Abbild dient.

Während Albertis Version der Zeuxis-Anekdote den Aspekt des Zusammensetzens betont, bleibt Raffaels Äußerung bezüglich der Frage, wie er aus *mehreren* Schönheiten *eine* Schönheit machen will, offener für die idealistische Interpretationsvariante. Doch beide deuten an, daß die Bestimmung der Idealschönheit nicht dem individuellen Urteil des Künstlers, sondern einer kollektiven Urteilsfindung entspringt. Zeuxis entlehnt von den Schönheiten, „was an Jeder besonders schön *gerühmt* wurde“, und Raffael wünscht, daß der Adressat des Briefes sich bei ihm befände, „um die bessere Wahl zu treffen.“ Das ästhetische Ideal entsteht für Raffael also aus der kommunikativen Einigung zwischen Künstler und Adressat des Kunstwerks<sup>16</sup> über mehrere empirische Schönheiten. Dieses Vorgehen wäre ideal, scheitert aber an der Empirie. Denn statt des doppelten Plurals von Modellen und Urteilenden ist die Wirklichkeit von einem zweifachen Mangel gekennzeichnet:

<sup>14</sup> Die zweite Zeuxis-Anekdote von den Vögeln, die sich vom Realismus eines Bildes täuschen lassen, gehört gleichfalls zum Standard-Repertoire der Renaissance, begründet allerdings die Gleichrangigkeit von Natur und Kunst.

<sup>15</sup> Alfred Baeumler: Ästhetik. Berlin 1934. Reprint Darmstadt 1972, S. 49.

<sup>16</sup> Baldassare Castiglione ist der adäquate Adressat, denn der Brief, der als Dokument der Aufwertung des Malers vom abbildenden Handwerker zum schaffenden Künstler gilt, ist an den gerichtet, der in seinem *Il Cortegiano* (1527) die ästhetische Aufwertung des Künstlers zusätzlich in eine gesellschaftliche überträgt; vgl. hierzu Udo Kultermann: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt 1987, S. 60.

Da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt.

Mà essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.<sup>17</sup>

Damit stellt sich Raffael quer zur Tradition der Zeuxis-Anekdote. Für Zeuxis ist die Kunst bei der Suche nach ihrem Ideal auf das Sammeln von Einzelschönheiten verwiesen, weil die Natur ihre Schönheiten *verstreut*. Raffael greift auf eine „Idee“ zurück, weil es ihm an Schönheiten *mangelt*. Und eine kommunikative Einigung, zweite Bedingung für eine erfolgversprechende Suche nach der Idealschönheit, steht nicht in Aussicht, weil der Künstler mit seinem Werk offensichtlich alleine und der Adressat so weit weg ist, daß Briefe nötig werden. Es mangelt an schönen Modellen und guten Urteilen.

Für den Künstler gibt es jedoch eine Möglichkeit, den doppelten empirischen Mangel aus einem anderen Ort heraus zu überwinden. Dieser Ort ist der „Geist“, der „Sinn“, die „Seele“, die „Einbildung“, kurz: „mente“.<sup>18</sup> Raffael bringt also – allerdings aus einer Not heraus und nicht als Idealfall der Kunstproduktion – eine Variante ins Spiel, nach der die Kunst ihr Vorbild weder aus einer zusammengestellten noch abstrahierten Empirie holt, sondern allein aus dem Inneren des Künstlers. Doch ist damit die entscheidende Frage nach dem Wovon-Her von Kunst nicht geklärt, sondern nur verschoben: Denn woher kommt die „certa idea, que mi viene alla mente“?<sup>19</sup> Da Raffael in diesem Brief keinen Hinweis darauf gibt, wie die Idee in den Geist gelangt, entsteht eine Leerstelle.<sup>20</sup> Es gibt nun von der Tradition der Zeuxis-Anekdote her zwei Alternativen und von Raffaels Brief her eine dritte Möglichkeit, diese Leerstelle zu füllen, den Mangel in den positiven Grundstein eine Kunstkonzeption zu wenden und zu be-

<sup>17</sup> Zit. nach: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 440.

<sup>18</sup> „Geist“ bietet das Lexikon als Übersetzung von „mente“, mit „Sinn“ übersetzt Silvio Vietta in seinem Wackenroder-Kommentar, „Einbildung“ heißt es bei Winckelmann und „Seele“ bei Wackenroder. In der deutschen Diskussion verstreut sich der eine Begriff „mente“ über eine ganze Begriffslandschaft.

<sup>19</sup> Diesen offensiv unsicheren Status, den Raffael der ästhetischen Idee verleiht, betont auch Erwin Panofski: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1960, S. 32. Demnach zeige der Brief, daß Raffael „dieser inneren Vorstellung weder eine normative Geltung, noch einen metaphysischen Ursprung beimaß – so wenig, daß er ihr Wesen nur mit dem Ausdruck ‚certa idea‘ bezeichnen kann.“ Winckelmann unterlegt der ‚certa idea‘, wie zu zeigen sein wird, sowohl eine normative Geltung als auch einen metaphysischen Ursprung.

<sup>20</sup> Die kunstgeschichtliche Folgeträchtigkeit des Raffael-Briefes verdankt sich gerade dieser Leerstelle. Bis heute bemüht sich die Kunstwissenschaft, diese Lücke zu füllen. Vgl. die folgenden Anmerkungen.



stimmen, wie der Künstler zu dem Bild einer idealen Schönheit kommen kann: ganz der Mimesis verpflichtet durch eine Abbildung neu kombinierter Teile der empirischen Natur; durch die Abbildung eines geistigen Bildes, das sich der Idealisierung der Empirie verdankt;<sup>21</sup> oder durch die Abbildung eines Urbildes rein geistiger Herkunft.<sup>22</sup>

Auch Winckelmann wendet die Leerstelle in Raffaels Brief in ein positives Kunstkonzept. Dabei fügt sich die Idealisierungsthese zum Argument einer Kontinuität von empirischer und geistiger Natur, die Herkunft aus dem reinen Geist korrespondiert der Hierarchie der Naturen. Doch wie paßt dazu die historische Differenz zwischen den Griechen und Raffael? Für Raffael gilt, daß der Mangel im Außen zur Wendung nach Innen zwingt, um dort das ästhetische Ideal zu finden – in diesem Fall kann das Ideal nur aus dem Geist kommen. Für Winckelmanns Griechen dagegen gilt, daß die Fülle im Außen bruchlos zum ästhetischen Ideal im Innen führt – in diesem Fall ist eine Kontinuitätsbeziehung der Naturen und eine Idealisierung der Empirie denkbar. Die beiden historischen Situationen sind nur zum Teil aufeinander abbildbar: Daß das ästhetische Ideal im Innen situiert ist, gilt

<sup>21</sup> Vgl. hierzu bereits – ex negativo – die Kritik Lavaters in *Ueber den Vatikanischen Apoll*: Raffaels Rückgriff auf eine Idee zeige „Mangel der Aufmerksamkeit auf das, was in der Natur Schönes ist.“ Zit. nach Helmut Pfotenhauer: Kommentar, S. 412. Gerade in der Forschungsliteratur wird in die Leerstelle des Briefes das idealistische Konzept einer Schönheitsfindung durch Abstraktion eingeschoben. In einem ersten Schritt wird Raffaels Wendung gegen die mangelhafte Empirie als systematisches Argument gegen jegliche Empirie verstanden; in einem zweiten Schritt wird der „Geist“, von dem Raffael spricht, mit dem Geist als einer eigenständiger Instanz zwischen Natur und Kunst, von der die idealistische Interpretationsvariante der Zeuxis-Anekdote spricht, identifiziert. So kann z.B. Helmut Pfotenhauer: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991, S. 83, Zeuxis-Anekdote und Raffaels Variante umstandslos miteinander identifizieren: „Beide, der Maler der Antike und der ihrer Renaissance, mußten die schönen Einzelheiten neu zusammenfügen, um die Natur zum Ideal zu steigern.“ Ein imaginäres Interview mit Raffael zur Klärung der Frage bietet Erwin Panofski: *Idea*, S. 32: „Wenn man ihn [Raffael] gefragt hätte, woher sie [die „gewisse Idee“] komme, so würde er wohl nicht in Abrede gestellt haben, daß sich in ihr *irgendwie* die Summe sinnlicher Erfahrung zu einem inneren geistigen Bilde umgeformt habe.“

<sup>22</sup> Vgl. z.B. Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, S. 65: „Die in der Antike allein jenseits der sinnlichen Wahrnehmung angesiedelten Ideen werden jetzt im Geist des Künstlers angenommen, wie Raffael in seinem Brief an den Grafen Baldassare Castiglione aus dem Jahr 1515 so klar darlegt.“ Dieses Modell wird zu einer Inspirationstheorie des „künstlerischen Ingeniums“ verschärft von Silvio Vietta: *Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik*. Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo. In: Müller, Klaus Detlef (Hg.): *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik*. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 221-241, S. 240.

Winckelmann für jede Kunst und fungiert damit als systematisches Argument; der Mangel im Außen jedoch beschreibt nur die Ausgangslage der Modernen, wird so als historisches Argument verwendet. Das systematische Argument einer „bloß im Verstande entworfenen geistigen Natur“ (10) behält dabei immer den Vorrang vor der Idealisierungsthese: Kunst verdankt sich einem rein geistigen Urbild.

Der Brief belegt eigentlich nur, daß Raffael im konkreten Falle der Galathea das ästhetische Ideal allein aus dem Geist geholt hat – ohne Rückgriff auf empirische Modelle und ohne kommunikative Einigung. Eine positive Füllung, wie sie Winckelmann vornimmt, verbietet sich auch deshalb, weil für Raffael das aus der Not geborene geistige Bild den Mangel seiner Herkunft nie verliert: „Ob diese von vortrefflicher Kunst ist, vermag ich nicht zu wissen“.<sup>23</sup> Ohne kommunikative Einigung gibt es kein verlässliches ästhetisches Ideal, weil nun die Qualität des Urbildes ungewiß ist.<sup>24</sup> Hier ergibt sich eine zweite Schiefelage zwischen Zitierendem und Zitiertem. Für Winckelmann ist die ästhetische Qualität der empirischen Natur ungewiß; für Raffael ist Gewißheit nur über die Empirie zu erlangen. Raffael bringt für seine Galathea also gerade das Kunstkonzept ins Spiel, zu dessen Relativierung er von Winckelmann als Kronzeuge aufgerufen wird.

Ausgestattet mit den drei Varianten der Idealbildsuche, die Raffaels Brief thematisiert, und den zwei Differenzpunkten zwischen Raffael und Winckelmann, ist es an der Zeit, zur Ausgangsfrage zurückzukehren: Was leitet Winckelmann bei der Wahl des Ausschnitts aus Raffaels Brief? Dreierlei:

Erstens wird bei Raffael auf den Topos der zusammengesetzten Schönheit angespielt: „daß ich um eine Schöne zu malen, mehrere Schönheiten sehen müßte“. Wie mit Blick auf die Zeuxis-Anekdote gezeigt, besteht hier zumindest die Möglichkeit, dies als eine direkte Verankerung des Bildes in der Empirie zu verstehen. Winckelmann zielt aber gerade nicht auf ein zweistelliges (Natur-Kunst), sondern ein dreistelliges Modell der Kunstproduktion, in welchem dem Geist die vermittelnde und zentrale Position zukommt.<sup>25</sup> Folgerichtig zitiert Winckelmann die Anspielung auf Zeuxis nicht.

<sup>23</sup> Raffael an Castiglione, zit. nach: Wilhelm Heinrich Wacke-  
nroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 440.

<sup>24</sup> Der Briefwechsel mit dem Grafen soll die Funktion erfüllen, die Einigung nachträglich einzuholen: „Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte all der Dinge darin wäre, die Eurer Wohlgeboren mir schreibt.“ (ebd.) Der Brief ist also zugleich Zeichen des kommunikativen Mangels und das Mittel zu seiner Behebung.

<sup>25</sup> Dies betont auch Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, S. 117.

Zweitens ergeben sich die Kriterien dafür, ob etwas schön ist oder nicht, bei Raffael aus einer kommunikativen Einigung: „daß Ihr euch bei mir befändet, um die bessere Wahl zu treffen“. Wenn Männer sich so lange über Frauen unterhalten, bis sie wissen, was *eine* Schönheit ist, ergibt sich nicht immer ein absolutes und zeitenthobenes Ideal. Um ein solches jedoch geht es Winckelmann. Für ihn entsteht Schönheit nicht im Prozeß einer kommunikativen Einigung, sondern ist als Ideal immer schon gegeben. Folgerichtig zitiert er auch Raffaels Überlegungen zur Urteilsfindung nicht.<sup>26</sup>

Drittens kommt bei Raffael ausgerechnet in dem Moment, in dem er sich von der Äußerlichkeit der Empirie ab- und der Innerlichkeit seines Geistes zuwendet, eine ästhetische Unsicherheit ins Spiel: „Ob diese von vortrefflicher Kunst ist, vermag ich nicht zu sagen“. Das wertet die Empirie auf und den Geist ab. Winckelmanns Prioritäten liegen genau umgekehrt. Folgerichtig zitiert er auch Raffaels ästhetischen Zweifel nicht.

Winckelmann verfolgt konsequent die Absicht, den Geist des Künstlers als eigenständige Instanz zwischen der Natur und der Kunst stark zu machen. Darauf zielt auch seine Übersetzung aus dem Italienischen ins Deutsche. Zunächst ist da seine eigenwillige Übertragung von „mente“ mit „Einbildung“, mit der er den Ort spezifiziert, an dem der Geist Ideen, „materielle Bilder“<sup>27</sup>, speichert und verarbeitet. Zudem kommt bei Raffael die Idee in den Geist („che mi viene alla mente“); bei Winckelmann ist die Idee bereits in der Einbildung präsent („Idee in meiner Einbildung“). Damit umgeht Winckelmann die vom Brief selbst unbeantwortete Frage, woher die „Idee“ kommt: Sie *ist* im Geist. Winckelmanns Idee ästhetischer Schönheit entwickelt sich zwar anläßlich einer dem Künstler gegebenen Empirie (Kontinuität von Empirie und Ideal), ist aber, sofern sie ihren Ort im Geist des Künstlers hat, gerade nicht abhängig von der Empirie (Hierarchie von Ideal und Empirie). Winckelmann denkt den Geist des Künstlers im ästhetischen Produktionsprozeß als die Instanz, der die Idee der Schönheit ursprünglich und wesensmäßig zugeordnet ist. Damit der Brief Raffaels dies bestätigen kann, bedarf es jedoch der gezeigten Verschiebungen und Ausblendungen. Wenn er es bestätigt, dann impliziert die Analogiebehauptung „So

<sup>26</sup> Selbst in dem Satz, den Winckelmann zitiert, tilgt er die Wendung „Mangel an gutem Urteil“.

<sup>27</sup> Vgl. Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, S. 117: „In der künstlerischen Vorstellung verlieren die Dinge der Natur ihre materielle Seinsweise, nicht aber ihre Bildhaftigkeit, ihr Eidos.“

bildete Raphael [...]“ zugleich die Identifikation von drei Kunstkonzepten: das der Antike, das Raffaels und schließlich das Winckelmanns.

### 3. Doch in seiner Tiefe ist das Meer ruhig:

Die Wende vom Außen ins Innen, so läßt Winckelmann Raffael sagen, ist die Voraussetzung für die Produktion von Kunst. Die Macht, die Kunst macht, sind die Bilder einer geistigen Natur, die im Innern erscheinen. Dementsprechend erfüllt das Raffael-Zitat – allerdings nur als zurechtgeschnittenes – eine doppelte Funktion: Einmal trägt es über die Schwelle vom ‚Natürlicherem‘ zum ‚Geistigsten‘; gleichzeitig steht es für die Produktion der Kunst aus dem Geistigen heraus. Doch besteht eine Differenz zwischen der Geschichte der Alten und der Situation der Modernen. Für die Griechen ist eine Fülle im Außen der Anlaß, den Übergang in ein Innen zu vollziehen; für die Modernen ist ein Mangel im Außen der Motor, aus einem Innen zu schöpfen. Mit dieser Differenz, die im Raffael-Zitat aufleuchtet, steht für Winckelmann die Machbarkeit von Kunst unter den schlechten Bedingungen des Hier und Jetzt zur Debatte. Daß eine Kunst des Schönen trotzdem möglich ist, dies sieht Winckelmann mit Raffael als bewiesen an. Bleibt nur die Frage, *wie* sie möglich ist. *Wie* kommt der Künstler der Gegenwart zu seinem Ideal?

Die Antwort fällt kurz und bündig aus und steht bereits im Titel der Schrift – „Nachahmung der griechischen Werke“. Vier Gründe sind es, die die Griechen zum Vorbild avancieren lassen. Erstens manifestiert sich für Winckelmann in den griechischen Kunstwerken die „geistige Natur“, denn sie sind nicht bloß Abbilder schöner Körper, sie sind darüber hinaus auch Abbilder idealer Urbilder. Und nur aus den griechischen Werken, nicht aber aus der aktuellen empirischen Natur läßt sich gegenwärtig der Begriff einer ganzen und vollkommenen Natur gewinnen:

Wenn der Künstler auf diesen Grund baut, und sich die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur bei ihm läutern und sinnlicher machen: er wird bei Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommenen Schönen zu verbinden wissen. (14)

Während die Natur des Hier und Jetzt durch Zerstückelung und Fragmentiertheit gekennzeichnet ist, liegt in den Kunstwerken der Antiken eine unzerstörte und ganze, da „geistige“ Natur bewahrt. Deshalb

ahmt die „Nachahmung der griechischen Werke“ zugleich diese Natur nach und gelangt somit zu einem „vollkommenen Schönen“.

Erst nach diesem Ausbildungsprogramm am griechischen Kunstwerk, kann der Künstler „sich der Nachahmung der Natur überlassen“ – „und nicht eher“. (14) Regelgeleitet und begrifflich geläutert kann der Künstler dann in seiner Nachahmung der gegenwärtigen Natur diese aus ihrer Geteiltheit herausheben. Daß er dies kann, ist indes keine subjektive Leistung eines Künstlerindividuums, sondern wird dadurch garantiert, daß der Künstler sich „Hand und Sinne führen lässet“. Der Künstler wird bis in seine Sinnlichkeit hinein zum Medium der am griechischen Kunstwerk erkannten Norm idealer Schönheit. Und daß auch für diese nicht das Künstlerindividuum, sondern der Gegenstand der Nachahmung entscheidend ist, veranschaulicht Winckelmanns Experimentalanordnung:

Nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwei junge Leute nähme von gleich schönem Talente, und den einen das Altertum, den anderen die bloße Natur studieren ließe. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet [...]; jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlangt. (15)

Die erstrebte Einheit der Natur hat ihren Preis. Der Argumentation Winckelmanns liegt nicht mehr nur eine systematische Hierarchie von empirischer und „geistiger Natur“ zugrunde, sondern auch eine historische Hierarchie zwischen der Natur des Altertums und der der Gegenwart. Insofern Winckelmann die „geistige Natur“ und die des Altertums zusammendenkt, bleiben Kunst wie Schönheit für alle Zeit an die Begriffe von Ganzheit und Einheit gekoppelt und verfällt die empirische Natur der Gegenwart dem Verdikt des Mangels. Was ahmen dann aber die Modernen überhaupt nach? Es ist nicht die Natur in ihrer Spezifität des Geteilten und Fragmentarischen, vielmehr ist es eine vollständig entempirisierte Natur, das Konstrukt einer normativen Natur. Und für Winckelmann ist die Norm so natürlich das Natürlichste, daß er übersieht, wie er die Natur normiert – er läßt die Natur verlangen, was er verlangt. Der Künstler jedoch, der eine derart normierte Natur nachahmt, hebt die Natur der Gegenwart nicht aus ihrer Fragmentiertheit heraus, er malt eine andere. Damit wird zum einen der Mangel nicht aufgehoben, sondern ausgegrenzt. Zum anderen macht es diese normative Geste unmöglich, die empirische Natur als Ausgangspunkt der Kunstproduktion anzuerkennen.

Zweitens gilt es, die Griechen nachzuahmen, weil nur so „die Richtigkeit im Kontur“ zu erlangen ist:

Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Überflüssigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die größten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grenze auf beiden Seiten zu sehr abgewichen. (15)

Der Ort der Kunst ist hier eine Grenze und die Kunst selbst deren Gestaltung, also eine Kunst des exakten Maßes und der Ausgrenzung dessen, was auf beiden Seiten der Grenze liegt. Das Kunstwerk soll damit so ideal werden, wie es sein ideales Vorbild selbst ist. Wenn die ideale Linie auch „sehr klein“ ist, so gibt es sie doch. Deshalb ist sie etwas, dessen man sich stets neu zu versichern hat und das von Werk zu Werk neu auszubalancieren ist. Wem dies gelingt, der „hat sein Kontur in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haars gesetzt“. (16) Mit dieser Metapher beschreibt Winckelmann die großartigen Leistung, die in und mit den griechischen Kunstwerken erbracht ist. Doch die Metapher sagt noch etwas anderes: Wenn zuerst eine Norm gesetzt wird, wenn entsprechend dieser Norm nicht alles der Gestaltung würdig ist und deshalb ausgegrenzt werden muß, dann ist die Basis, auf der das Kunstwerk steht, eben nicht breiter als die Spitze eines Haars. Die in der Metapher mitausgedrückte Labilität der Kunst ist Effekt der Normgebundenheit von Kunst.

Der dritte Grund, den Winckelmann für die Nachahmung der Griechen anführt, ist die Draperie. Entscheidend für die weitere Argumentation ist indes der vierte Grund – das Dargestellte.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen, bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. (20)

Wir sind bei der meistzitierten Stelle Winckelmanns angelangt.<sup>28</sup> Kunst wird mit Natur verglichen, wobei das Meer durch die Dualität von Tiefe und Oberfläche und die Kunst durch die von Ausdruck und Seele gekennzeichnet ist. Werden nun aber, wie in der Forschung meist angenommen, beide Relata des Naturbildes auf die Kunst übertragen?<sup>29</sup> Wie weit reicht die Analogie von Meer und Kunstwerk?

<sup>28</sup> Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Helmut Pfotenbauer: Kommentar, S. 393-428.

<sup>29</sup> So zuletzt: Helmut Pfotenbauer: Kommentar, S. 378; Claudia Kestenholz: Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit im Schönen bei Johann Joachim Winckelmann. In: Groddeck, Wolfram; Stadler, Ulrich (Hg.): Physiognomie und Pathologie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Berlin, New York 1995, S. 76-94, S. 84.

Das Meer ist in seiner Tiefe ruhig und an seiner Oberfläche bewegt. Das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe ist demnach keines der Äquivalenz: Die Oberfläche ist keine angemessene Repräsentation der Tiefe; im Gegenteil besteht eine abgründige Differenz zwischen dem, wie das Meer erscheint, und dem, wie es – nach Winckelmann – ist. Doch es geht Winckelmann gar nicht um dieses problematische Repräsentationsmodell, vielmehr ist es ihm um die Betonung einer Qualität zu tun. Der Satz, der von der wütenden Oberfläche spricht, ist als Konzessivsatz nicht nur grammatisch untergeordnet, sondern auch syntaktisch nachgestellt und evoziert damit auf der Ebene der Semantik nicht das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, sondern die herausragende Eigenschaft der Tiefe des Meers – ruhig zu sein. Wenn also Winckelmann etwas vom Bild des Meeres auf die Kunst überträgt, dann ist dies die Ruhe und nicht das Repräsentationsmodell.

Daß er die Ruhe überträgt, ist indes nicht weniger problematisch. Denn woher nimmt Winckelmann die Ruhe? An dem von ihm aufgerufenem Naturbild, an einem sinnlich konkret Gegebenen betont er genau den Aspekt, der ihm sinnlich nicht zugänglich ist. So schafft er einen entempirisierten Raum, den er mit dem Ideal der Ruhe füllen kann, und damit eine normierte Natur: Wieder präsentiert Winckelmann eine Norm als natürlich. Und diese natürliche Norm, „eine große und gesetzte Seele“, „zeigt der Ausdruck“ der Kunstwerke „bei allen Leidenschaften“, d.h. im Falle sämtlicher Befindlichkeiten.

Wie wird nun aber das Repräsentationsmodell bezüglich des Kunstwerkes gedacht? Die abgründige Differenz zwischen Oberfläche und Tiefe, die das Meeresbild bietet, übernimmt Winckelmann nicht für das Verhältnis zwischen Ausdruck und Seele beim Kunstwerk: Während die Meeresoberfläche die Tiefe nicht offenbart, „zeigt“ dagegen der Ausdruck die Seele. Das Meeresbild legt zwar nahe, daß Winckelmann dem Ausdruck die Position der Oberfläche und der Seele die einer entzogenen und zu enthüllenden Tiefe zuweist. Doch setzt er damit nicht das Modell einer über die Differenz hinweg trotzdem gelingenden Repräsentation. Die Repräsentation der Seele im Ausdruck wird als Evidenz, als unmittelbare Verkörperung der Seele verstanden:

Diese Seele [eine große und gesetzte, d.V.] schildert sich in dem Gesichte des Laokoons und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich,

äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. [...] Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen. (20)

Die Seele „schildert sich“, der Schmerz „entdeckt (sich)“ – doch „mit keiner Wut“. Das Kunstwerk repräsentiert eine große Seele in einer leidenschaftslosen Leidenschaft. So wie eine wütende Oberfläche eben nicht die Ruhe des Meeres in seiner Tiefe repräsentiert, so würde ein wütender Ausdruck auch nicht die Ruhe einer Seele in Evidenz vorstellen. Repräsentiert wird demnach wieder die Norm und nicht die Abweichung von ihr. Diese Norm repräsentiert sich im Falle jeder Leidenschaft, so daß jede Leidenschaft zur möglichen Repräsentationsfläche der Ruhe wird. Und nur weil es Leidenschaften im Plural gibt, kann es mehrere Kunstwerke geben.

Fassen wir zusammen: Die Metapher des Meeres erfüllt zwei Aufgaben. Erstens dient sie der Annahme einer Tiefe als eines Raumes, der aller Empirizität entledigt ist. Zweitens vermag gerade eine solche Tiefe eine Norm aufzunehmen – die Norm der Größe, der Gesetztheit, der Stille, der Ruhe – und diese als natürliche auszustellen. Diese Norm wird nun auf die Kunst übertragen und Seele genannt. Zugleich wird sie als eine Macht gedacht, die eine vollständig transparente Repräsentation, einen gelungenen Ausdruck ermöglicht. Daraus ergeben sich Konsequenzen für Kunstproduktion und -rezeption.

Bei einem derart transparenten Verhältnis von Seele und Ausdruck ist Kunstproduktion kein Problem der Mittel oder der Darstellbarkeit. Wichtig für die Produktion von Kunst ist allein, daß der Künstler die Norm verinnerlicht hat:

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. (20)

Was der Künstler fühlt, ist nichts Individuelles, Subjektives, sondern ist eine „geistige Natur“, also das Ideal, die Norm. Dann ist das Kunstwerk, das mehr ausdrückt als die nur „schöne Natur“, Ausdruck der „geistigen Natur“. Das Kunstwerk ist das Außen der Norm.

Die Kunstrezeption müßte unter diesen Bedingungen automatisch ablaufen. Doch die auf der Produktionsseite angenommene Transparenz zwischen Ausdruck und Seele ist für Winckelmann in der aktuellen Rezeptionssituation nicht gegeben. Die griechische Kunst bietet die Norm zwar in Evidenz an; doch heute nur jenen, die mit dem „wahren Geschmacke des Alterthums“ (23) auf Kunstwerke blicken.



Dieser Geschmack ist für Winckelmann eine Frage der Erziehung. Er fordert ein Auge, das zu sehen gelernt hat:

Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, mit diesem wahren Geschmacke des Altertums muß man sich seinen Werken nähern. Alsdenn wird uns die Ruhe und Stille der Hauptfiguren in Raffaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben sein. (23)

Dadurch wird Kunstrezeption noch nicht zu einer subjektiven und spontanen Rezeption, bei der der Betrachter sich selbst empfindet. Wie Hand und Sinne sich in der Kunstproduktion von einer Norm führen lassen sollen, so soll das Auge nach einer Norm sehen, mehr noch sollen normierte Augen eingesetzt werden: „Nimm meine Augen [...] so wird sie [die Helena des Zeuxis] dir eine Göttin scheinen.“ (4)<sup>30</sup> Die Norm wird in die Sinnlichkeit eingeschrieben: Hand und Auge sind nicht selbsttätige Organe einer kreativen Produktion wie Rezeption, sondern neutrale Hilfsmittel, Werkzeuge für die produktions- wie rezeptionsästhetische Reproduktion der Norm.

Wenn aber das Auge allererst ausgebildet werden muß, dann stellt sich die Frage nach dem Ausbilder. Wer lehrt das Auge, Schönheiten wahrzunehmen? Winckelmann denkt dabei sicherlich an sich. Normative Ästhetiken haben die selbstreflexive Pointe, daß sie nicht nur eine Norm anbieten, sondern denjenigen, der sie anbietet, zugleich als Kunstrichter und -erzieher einsetzen. Doch auch der Erzieher muß sich den Geschmack des Altertums aneignen und ist damit in einen Prozeß permanenter Selbstausbildung eingespannt, der sich auf zwei Weisen vollzieht. Zum einen müssen antike Texte gelesen, Reproduktionen aus der Antike angesehen und darüber wieder Texte geschrieben werden – insofern wären die *Gedanken über die Nachahmung* eine Magisterarbeit und diese läßt sich in Dresden erledigen. Zum anderen müssen die originalen antiken Kunstwerke vor Ort betrachtet werden – insofern wären die *Gedanken über die Nachahmung* ein Antrag auf eine Auslandsstipendium und dieser führt nach Rom.

<sup>30</sup> Solche Augen machen nicht nur sehend, sondern, so die Kritik Herders, auch blind, und zwar dann, wenn mit diesen Augen andere als griechische Kunstwerke angeschaut werden: „Sein (Winckelmanns) Auge nach den Griechen gebildet, und sein Geist mit dem Ideal Griechischer Schönheit erfüllet, sucht, wie bezaubert, das Bild der Liebe allenthalben, auch wo ers nicht finden kann, und wo er es nicht findet, will er oft das nicht sehen, was er sehen könnte.“ Johann Gottfried Herder: *Über die Deutsche Literatur. Fragmente. Zweite Sammlung.* (1767/68) In: ders.: *Sämtliche Werke.* Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877. Bd. 2, S. 111-204, S. 119f.

Es beruht einiges auf der Annahme einer Ruhe in der Tiefe des Meeres: Daß es eine stabile Norm gibt, daß diese Norm inhaltlich als Ruhe qualifiziert ist, daß diese Norm dem „wahren Charakter der Seele“ (21) entspricht. Und daraus leitet Winckelmann dann desweiteren ab, daß die Produktion von Kunst eine strenge Umsetzung dieser Norm sein soll und daß die Rezeption dieser Norm zu folgen hat. Wenn jedoch in der Tiefe des Meeres Unruhe herrscht? Dann verliert die Norm ihre Stabilität, zudem ihre Qualität der Ruhe und der „wahren Charakter der Seele“ „schildert sich“ dann in eben der Kunstproduktion, die Winckelmann aufs Heftigste verurteilt:

Das wahre Gegenteil, und das diesem entgegenstehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifall verdienet nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen [...]. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weicht. (21)

Die Norm dient der aggressiven Ausgrenzung einer in Winckelmanns Griechen-Augen bösen, falschen und häßlichen Kunst. Doch die ganze normative Ästhetik gründet auf einer durch nichts bewiesenen Annahme.

Bei all diesen Verwerfungen, Widersprüchen, Sprüngen und Brüchen in der Argumentation Winckelmanns stellt sich die Frage, wieso die *Gedanken über die Nachahmung* ihre herausragende Bedeutung für die ästhetische und wissenschaftliche Diskussion erlangen konnten. Zum einen entsteht aus der Winckelmannschen Beschäftigung mit der Antike ein Forschungsimperativ. Dies belegt etwa Goethe:

Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt, die Epochen zu sondern, den verschiedenen Stil zu erkennen, dessen sich die Völker bedienen, den sie in Folge der Zeiten nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet.<sup>31</sup>

Insofern wird aus Winckelmann in der Tat so etwas wie ein „Diskursivitätsbegründer“:<sup>32</sup> Was unter seinem Namen begründet wird, ist die Rede der Kunstwissenschaften als eine Rede, die fleißig darum bemüht ist, die Vielzahl der künstlerischen Erscheinungen nach Epochen zu sortieren, nach Stilen zu klassifizieren, nach nationalen Be-

<sup>31</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. In: ders.: Werke. Bd. 11, S. 7-349, S. 167.

<sup>32</sup> Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 1988, S. 7-31, S. 24.

sonderheiten zu differenzieren und in kohärenten Bildungsgeschichten zu erzählen. Stärker als diese historisierende Tendenz<sup>33</sup> bleibt zum anderen – zumindest in den *Gedanken über die Nachahmung* – die normative Produktionsästhetik, die begrifflich zu erklären versucht, woher Kunst kommt. Auch wenn sie das nur selten stringent schafft, so bietet sie immerhin, wie Goethe es nennt, „köstliche Grundstellen“<sup>34</sup>, d.h. griffige Formeln, die sich auf Kunstkonzepte zusammenkürzen lassen.

#### 4. Des Klosterbruders Rede über Reden:

Die Frage nach der Macht, die Kunst macht, hat Winckelmann für sich beantwortet: Es ist der Geist eines Künstlers, der auf eine normierte Natur verpflichtet wird. In Wackenroders Erzählung *Raffaels Erscheinung*<sup>35</sup> stellt sich dem Ich-Erzähler, den Tieck auf den Namen Klosterbruder tauft,<sup>36</sup> die gleiche Frage genau deshalb, weil es Leute wie Winckelmann gibt. Der Klosterbruder erhebt seine Stimme, weil die Herkunft der ästhetischen Produktion ein „Gegenstand des Streites“ ist, weil über ihn mit „unendlich vielen unnützen Worten“ (7) gesprochen wird, es mithin eine Summe von Reden über das Wovon-Her ästhetischer Produktion gibt. Nicht der Stand der Dinge wie bei Winckelmann – der Mangel an einer schönen empirischen Natur, der Mangel an vollkommener moderner Kunst –, sondern der Stand der Diskussion wirft die Frage nach der ästhetischen Produktion auf. Innerhalb dieser Diskussion will sich der Klosterbruder positionieren. Dies vollzieht er in drei Schritten: im Ausschluß einer Weise des Sprechens, die zugleich ein Ausschluß von Sprechern ist, in der Einrichtung eines geschlossenen Kommunikationsraumes und in der Bemächtigung eines Satzes.

<sup>33</sup> Zu Winckelmann als Historiker vgl. Wolf Lepenies: Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann. In: Herbert Beck (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der Bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 19-29.

<sup>34</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Winckelmann, S. 107.

<sup>35</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Raffaels Erscheinung*. In: ders.; Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart 1987, S. 7-11. Bei Zitaten aus diesem Text werden im folgenden die Seitenangaben in Klammer hinter das Zitat gesetzt.

<sup>36</sup> In *Raffaels Erscheinung* wird der Ich-Erzähler nicht ausdrücklich als Klosterbruder bezeichnet. Diese Benennung nimmt erst Tieck vor, indem er die Erzählung in der Sammlung mit dem Titel *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* herausgibt. Wir übernehmen gleichwohl Tiecks Benennung, da in der Erzählung Wackenroders explizit von „unserem Kloster“ (9) die Rede ist, in dem sich der Ich-Erzähler aufhält.

Zunächst vermerkt der Klosterbruder über „die sogenannten Theoristen und Systematiker“ (7) folgendes:

Sie gestehen ein, daß der Maler und Bildner zu seinen Idealen auf einem außerordentlicheren Wege als dem Wege der gemeinen Natur und Erfahrung gelangen müsse; sie geben zu, daß dies auf eine *geheimnisvolle* Weise geschehe: und doch bilden sie sich und ihren Schülern ein, sie wüßten das Wie. (7)

Woher das Vorbild von Kunst nicht kommt, darin sind sich der Klosterbruder und Winckelmann einig: Das ästhetische Ideal findet sich nicht, und in diesem Sinne hatte auch Winckelmann das Raffael-Zitat zugeschnitten, in der empirischen Natur. Indem er unterstellt, daß sich auch alle noch darin einig seien, daß das Geheimnisvolle der Kunstproduktion unumgängliche Prämisse einer jeden Ästhetik sei, schafft er ein einheitliches und für alle verbindliches Feld des Sprechens über Kunst. In dieses Feld jedoch zieht der Klosterbruder eine deutliche Demarkationslinie ein: Auf der einen Seite der Grenze stehen die „Theoristen und Systematiker“, die glauben das Geheimnis der Kunstproduktion, das „Wie“, „erklären“ (7) zu können. Auf der anderen steht der Klosterbruder selbst, der behauptet, daß man nur davon sprechen kann, daß die Kunstproduktion „auf eine geheimnisvolle Weise“ statthat. Diese Grenzziehung hinsichtlich des adäquaten Sprechens über Kunst impliziert eine Verwerfung,<sup>37</sup> die die Sprecher betrifft – „Theoristen und Systematiker“ werden als „Afterweise“ (8) disqualifiziert und somit als inadäquate Sprecher ausgrenzt.<sup>38</sup>

Wie beschreibt der Klosterbruder das Feld auf seiner Seite der Grenze? „Nur durch göttliche Eingebung“ (8) kommt der Künstler zu seinen Idealen – und darin besteht das „offenbare Wunder der himmlischen Allmacht“ (11) und zugleich das Geheimnis der Kunstproduktion. Zwar bekommt das Geheimnis den Namen „göttliche Eingebung“; jedoch ist es damit weder in seinen Qualitäten noch in seinem Modus bestimmt. Der Klosterbruder entzieht durch die eine Geste, das Geheimnis der Kunstproduktion zu benennen und wieder zu verschleiern, die Frage nach der Macht, die Kunst macht, den Reden der „Theoristen und Systematiker“. Diese Geste zementiert die Grenze und etabliert sie als gottgegeben.

Deutlich divergieren demnach Winckelmann und Klosterbruder hinsichtlich ihres Ausgangspunktes des Sprechens über Kunst. Winckelmann sortiert zunächst die Kunst, nimmt damit eine Normie-

<sup>37</sup> Zu Grenzziehung und Verwerfung als eine Prozedur der Ausschließung vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M. 1991, S. 11f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 25-30, zur „Verknappung [...] der sprechenden Subjekte“ (ebd., S. 26).

rung des Gegenstandes von Kunst und der Künstler vor und normiert erst dann das Sprechen als kunsthistorisches. Der Klosterbruder dagegen hebt mit einer Normierung des Sprechens und der Sprecher über die Kunst an und kommt erst später, wie noch gezeigt werden soll, auf eine des Gegenstandes. Während Winckelmann sich als Kunstkritiker durch sein Expertenwissen legitimiert, artikuliert sich im Falle des Klosterbruders eine andere Legitimationsstrategie. Diese wird in der Art und Weise deutlich, wie sich der Klosterbruder als angemessener Sprecher über Kunst einsetzt. An die Stelle der theoretischen Rede durch „umschreibende Worte“ (7) treten Künstleranekdoten, in denen sich die „Spur von dem Finger Gottes“ (8) zeigt. Um aber die Künstleranekdoten derart entziffern und dann erzählen zu können, muß der Klosterbruder selber schon vom „Finger Gottes“ berührt sein:

Glücklich bin ich, daß der Himmel mich ausersehen hat, seinen Ruhm durch einen einleuchtenden Beweis seiner unerkannten Wunder auszuweiten: es ist mir gelungen, einen neuen Altar zur Ehre Gottes aufzubauen. (8)

Vor jeder inhaltlichen Bestimmung der Kunst – dies der zweite Schritt der Positionsbestimmung – thematisiert der Klosterbruder seine göttliche Auserwähltheit. So tritt an die Stelle eines exoterischen Wissens ein esoterisches, das nicht der erlangt, der lernt, sondern der, der glaubt. Diese spezifische Legitimationsstrategie und der aus ihr resultierende Wissensbegriff greifen ineinander und implizieren eine Ausgrenzung auch von Adressaten: „ich rede mit ihnen nicht“ (8), heißt es in Hinblick auf die „Spötter, welche das Himmlische im Kunstenthusiasmus mit Hohnlachen gänzlich ableugnen.“ (8) Das Wissen um das Geheimnis der Kunst zirkuliert innerhalb eines Kreises der von Gott Ausgewählten und Eingeweihten, in einem nach innen wie außen abgeschlossenen Raum der Kommunikation.

In zwei Schritten hat der Klosterbruder sich als den kraft göttlichen Beistands einzig legitimen Sprecher in dem einzig verbindlichen Raum der Rede über Kunst installiert. Seine Position ist die einer „unterworfenen Souveränität“<sup>39</sup> – einerseits der göttlichen Instanz verpflichtet, andererseits den anderen Sprechern überlegen. Aus dieser Machtposition heraus zitiert der Klosterbruder die bereits von Winckelmann zitierte Passage aus Raffaels Brief – als, wie er behauptet, „einleuchtenden Beweis“ für seine Theorie göttlicher Inspiration:

<sup>39</sup> Michel Foucault: Jenseits von Gut und Böse. In: ders.: Von der Subversion des Wissens. Hg. v. Walter Seitter. München 1974, S. 110-127, S. 114.

*Raffael*, welcher die leuchtende Sonne unter allen Malern ist, hat uns in einem Briefe von ihm an den Grafen von Castiglione folgende Worte, die mir mehr wert sind als Gold und die ich nie ohne ein geheimes dunkles Gefühl von Ehrfurcht und Anbetung habe lesen können, hinterlassen, worin er sagt:

„Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“ (8f.)

Das Zitat ist vom Klosterbruder in der exakt gleichen Weise zugeschnitten wie von Winckelmann. Was weggelassen wird, ist Raffaels Ausgangspunkt, die empirische Verankerung der Kunst, Raffaels Vorstellung einer kommunikativen Verständigung über das Kunstideal und Raffaels Unsicherheit über die Qualität des ästhetischen Ideals. Was Winckelmann mit dem Klosterbruder verbindet, ist die Abwendung von einem Außen, von einer Mimesis der empirischen Natur, hin zu einer Begründung der Kunst in einem Innen. Doch in der Übersetzung des Zitats werden Differenzen sichtbar. Der Klosterbruder übersetzt „idea“ mit „ein Bild im Geiste“ und „mente“ mit „Seele“. Erstens ist damit das Ideal kein begriffliches, sondern ausschließlich ein bildliches. Zweitens verdoppelt sich das Innen in die zwei getrennten Instanzen von Geist und Seele. Dabei ist das Bild dem Geist zugeordnet, während die Rolle der Seele zunächst noch unbestimmt bleibt. Auf jeden Fall aber hat die Seele ihren Ort, anders als bei Winckelmann, nicht einfach auf der Seite des Darzustellenden – die ruhige griechische Seele im Kunstwerk –, sondern auf der Seite der Produktion – die affizierte Seele des Künstlers.

Was jedoch im Raffael-Zitat – auch in dieser Übersetzung – gänzlich unthematisiert bleibt, ist des Klosterbruders These von der göttlichen Eingebung. Warum also zitiert er diese Briefpassage? Ginge es allein darum, einen „neuen Altar zur Ehre Gottes aufzubauen“, eine Inspirationstheorie zu beschreiben, wäre Bramantes Geschichte hinreichend und Raffaels Brief unnütz. Wenn der Klosterbruder ihn dennoch zitiert, ist es sein Anliegen, sich einer Autorität, nämlich Raffael, und einer Aussage dieser Autorität zu bemächtigen. Denn 1797 ist die Aussage Raffaels nicht mehr frei verfügbar, sondern bereits vom „Diskursivitätsbegründer“ Winckelmann besetzt. Mit dem Brief-Zitat begibt sich der Klosterbruder an den Ort einer Diskursivitätsbegründung: Ausgehend von dem gleichen Aussagematerial wird er nun *seine* inhaltliche Normierung von Kunst vornehmen und kann diese, gerade weil er Raffael zitiert, in ihrer Differenz zur alten markieren.

Mit dem Raffael-Zitat allein läßt sich diese Normierung jedoch nicht vollziehen. Denn es kann vom Klosterbruder genauso wie zuvor von Winckelmann zitiert werden; es steht auf der Grenze zwi-

schen den beiden Weisen des Redens über die Kunst. Um das Zitat für sich zu vereinnahmen, muß der Klosterbruder es neu kontextualisieren. Dies leistet er durch das Zitat der Geschichte Bramantes.

## 5. Wackenroders Geschichte über Geschichten:

Bramante, Lehrer und Freund Raffaels, erzählt die Geschichte einer „finsternen Nacht“ (10), in der Raffael zu seinem Ideal kommt. „Von seiner zarten Kindheit an“ (9f.) kennt Raffael einen „höchsten Wunsch“ (10), der offensichtlich über das künstlerisch Machbare hinaus-schießt. Er möchte die „himmlische Vollkommenheit“ (10) der Jungfrau Maria in ein Bild übersetzen – das Undarstellbare darstellen. Dieses in seiner Struktur unstillbare Begehren mobilisiert kreative Energie. Raffael „arbeitet“ „Tag und Nacht“ an einem mentalen Bild Marias (10); gemessen am ästhetischen Ziel bleiben diese Bemühungen jedoch vergeblich: „es sei ihm immer gewesen, als wenn seine Phantasie im Finstern arbeitete“ (10). Während dieser Hermetik des Sich-Abarbeitens fällt „zuweilen“

ein himmlischer Lichtstrahl in seine Seele [...], so daß er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, vor sich gesehen hätte. (10)

Damit klärt die Passage, wo die Eingebung statthat, wenn sie denn statthat – in der Seele. Es stellt sich jedoch das Problem, daß das Bild als mentales zwar da ist, sich aber „seinem Gemüte“ (10) nicht dauerhaft einprägt. Es erscheint „immer nur ein Augenblick“ (10) und entzieht sich so der Faßbarkeit und Reproduzierbarkeit. Faßbar und reproduzierbar wird es erst in der „finsternen Nacht“:

In der finsternen Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugehört, so sei er gewahr worden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Licht strahle und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. (10) [...] die Erscheinung sei seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingepreßt geblieben, und nun sei es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden. (11)

Soweit Bramantes Geschichte! Der Klosterbruder versteht sie als den biographischen Hintergrund der zitierten Briefpassage, aus dem diese sich allererst aufschließt:

So ist der Inhalt des unschätzbaren Blattes, welches in meine Hände fiel. Wird man nun deutlich vor Augen sehen, was der göttliche Raffael unter den merkwürdigen Worten versteht, wenn er sagt: „Ich halte mich [...].“ (11)

Während Winckelmann das Brief-Zitat als isolierbare kunsttheoretische Äußerung verwendet, die von den Kunstproduktionen ganzer Kollektive, den Modernen und den Antiken, Zeugnis ablegt, ist für den Klosterbruder ein Brief nur als eine individuelle Äußerung lesbar, die sich nicht von der Lebensgeschichte des Schreibers isolieren läßt. Gegenüber Winckelmann besteht darin eine eindeutige Aufwertung des Künstlers in seiner individuellen Geschichte. Es ist die Biographie, die die Erscheinung eines „himmlischen Lichtstrahls“ liefert, der zeigt, wodurch die Seele, von der im Brief die Rede ist, inspiriert wird. Dieses Zusammenspiel von Brief und Biographie hat für den Klosterbruder „deutlich“ gemacht, daß es bei der Kunstproduktion „doch geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme“ (11).

Doch sagt Bramantes Erzählung das, was der Klosterbruder mit ihr sagen möchte, oder nimmt der Klosterbruder nicht eine Vereindeutigung vor? Anders gefragt: Leuchtet der „himmlische Lichtstrahl“ überhaupt und was geschieht wirklich in jener „finsternen Nacht“? Bramantes Erzählung rutscht genau in dem Moment, da der „himmlische Lichtstrahl“ eingeführt wird, vom Konjunktiv I der indirekten Rede in den Konjunktiv II, den Irrealis. Er ist damit nicht nur syntaktisch als Vergleich, „wie ein himmlischer Lichtstrahl“, sondern zudem grammatisch als bloße Möglichkeit gekennzeichnet.<sup>40</sup> Und sobald Bramantes Erzählung von einer metaphorischen Finsternis, in der die Phantasie arbeitet, zu einer wirklichen „finsternen Nacht“ übergeht, verschwindet der „himmlische Lichtstrahl“. Was im „mildesten Lichte strahlte“ (10), ist allein das von Raffael noch nicht vollendete Bild, das jetzt als „vollkommenes und wirklich lebendiges Bild“ (10) erscheint. Von des Klosterbruders Inspirationstheorie aus gesehen besteht genau darin das „Wunder der himmlischen Allmacht“. Was er jedoch damit überspringt, ist das Moment der Arbeit: Bramante erzählt auch davon, daß der Künstler, schon bevor ihm das Bild als Vollendetes erscheint, den Pinsel ergriffen und zu malen begonnen hat. Der Künstler muß bereits die technische Ausführung in Angriff genommen haben, ehe seine Phantasie das Unvollendete als Vollendetes zu antizipieren vermag. Möglichkeitsbedingung dafür, kraft Phantasie Unvollendetes vollendet zu vollenden, ist in der Logik der

<sup>40</sup> Noch in den jüngsten Publikationen, vgl. Silvio Vietta: Wackenroder und Moritz. In: Athenäum 6/1996, S. 91-107, S. 103, wird diese im Text deutlich markierte Rücknahme überlesen und stattdessen als Zentrum der Kunstkonzeption affirmiert: „[...] wird bei Wackenroder das Kunstgefühl und die in ihm erfahrene Schönheit der Kunst zum Sender und Rezeptor eines ‚himmlischen Lichtstrahls‘“.



Erzählung von Bramante nur eines – es muß „finstere Nacht“ sein, damit Lichterstrahlen überhaupt wahrnehmbar sind. Ob diese Phantasie göttlich inspiriert oder individuell geleitet ist, bleibt bei Bramante in der Schwebe. Dadurch aber läßt sich die „Göttlichkeit in diesem Bilde“ (10) nicht nur auf den dargestellten Inhalt und das Wo-von-Her der Kunst beziehen, sondern auch als Attribut des Bildes und damit des künstlerischen Produktionsprozesses selbst verstehen. Nicht Gott macht Kunst, sondern ein Künstler, und dieser ist göttlich.<sup>41</sup>

Die Ambivalenzen in der Geschichte Bramantes werden in der Interpretation des Klosterbruder ausgeblendet. Diese Ausblendung ist die Bedingung dafür, daß der Klosterbruder überhaupt mittels der biographischen Geschichte das Raffael-Zitat für sich vereinnahmen, das heißt als „einleuchtenden Beweis“ für seine göttliche Inspirationstheorie funktionalisieren kann. Einmal in diese Eindeutigkeit gebracht, ergeben sich aus dem Zusammenspiel von Zitat und Biographie Konsequenzen: Das in der Kunst Darzustellende ist nicht wie bei Winckelmann eine normierte Natur, sondern eine himmlische Macht; es ist – normativ – ein Undarstellbares. Anders als bei Winckelmann, wo sich der Künstler von der „griechischen Regel der Schönheit Hand und Sinne führen läßt“, wird angesichts dieser neuen Norm eine angemessene Repräsentation zum Problem – zumindest spielt eine beiläufige Andeutung in Bramantes Bericht eben dies an.<sup>42</sup>

Endlich habe er sich nicht mehr halten können und mit zitternder Hand ein Gemälde der Heiligen Jungfrau angefangen; und während der Arbeit sei sein Inneres immer mehr erhitzt worden. (10)

Der Künstler zittert, weil die Norm der göttlichen Macht eine prinzipiell nicht zu bewältigende Arbeit fordert und gleichzeitig die göttli-

<sup>41</sup> Ganz anders Martin Bollacher: Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 49, der vom „göttlichen Ursprung aller Kunst“ spricht. Friedrich Strack: Die ‚göttliche Kunst‘ und ihre Sprache, S. 371, nimmt eine ausschließliche Begründung im Göttlichen zwar ansatzweise zurück, das Ästhetische bleibt jedoch im Bannkreis des Religiösen: „Die Sprache des Gottes ist die Sprache des *Ästhetischen*, die Wackenroder aber *als religiöse* vernimmt.“ Diese prinzipielle Dominanz des Religiösen vermögen Strack wie Bollacher aus *Raffaels Erscheinung* letztlich nur deshalb zu destillieren, weil sie die Perspektive des Klosterbruders als die des Textes nehmen – dazu noch im folgenden.

<sup>42</sup> Auch Silvio Vietta: Wackenroder und Moritz, S. 102, sieht den „Repräsentationsgehalt der Kunst [...] wesentlich auf *religiöse Bezüge*“ verpflichtet; daß dadurch die Repräsentationsfunktion der Kunst selbst fraglich wird, entgeht ihm jedoch, da er – wie auch Bollacher und Strack – die Perspektive des Klosterbruders und seine Lektüre von Bramantes Erzählung als letztgültig Aussage affirmiert.

che Macht als unterstützende nicht bis in die technischen Fertigkeiten des Künstlers hineinreicht. Im Zittern zeigt sich der Künstler als eine „unterworfenen Souveränität“: Einerseits ist er im Bereich dessen, was er darzustellen hat, dem Anspruch einer göttlichen Instanz verpflichtet; andererseits bleibt er im Bereich der technischen Ausführung allein auf sich verwiesen und frei von jeglicher göttlichen Bevormundung.

Das Problem der angemessenen Repräsentation müßte sich auch für den Klosterbruder stellen, wenn er nur gründlich lesen würde. Doch die Frage nach der Technik grenzt er aus seiner Deutung aus, so daß ihm die Geschichte von Raffaels Erscheinung ausschließlich davon erzählt, daß die himmlische Vollkommenheit, die mit keinem Mittel eingeholt werden kann, von der Kunst gleichwohl eingeholt wird. Sie erzählt von einem Glücken, für das der Klosterbruder die göttliche Eingebung verantwortlich macht: Die Hand des Künstlers folgt, ohne zu zittern, dem „Bild im Geiste“, das sich einer Seele verdankt, die von Gott inspiriert ist. Trotz dieser vehement vertretenen Inspirationstheorie findet – analog zur Rezeptionssituation, in der die Lebensgeschichte zu berücksichtigen ist – auch auf der Produktionsseite eine Aufwertung des Künstlerindividuums statt. Denn während bei Winckelmann die Seele auf der Seite der Produktion überhaupt nicht vorkommt, so ist für den Klosterbruder die Seele des Künstlers der Ort, an dem die göttliche Inspiration statthat und aus dem heraus zuallererst Kunst kommt.

In letzter Instanz beruht der künstlerische Produktionsprozeß gleichwohl auf einer nicht erklärten und durch nichts zu erklärenden Annahme.<sup>43</sup> Aus der Perspektive des Klosterbruders artikuliert sich darin keine Schwäche seines Kunstkonzepts; vielmehr ist die Unerklärbarkeit gerade Bestandteil seiner Ausgrenzung von Reden und Rednern über die Kunst sowie Zentrum seines Sprechens über Kunst. Denn indem er die Kunstproduktion notwendig auf einer unerklärten Annahme basieren läßt, klärt er eben nicht das Wie der Kunst, sondern wahrt ihre „geheimnisvolle Weise“. So will der Klosterbruder die Geschichte und mit ihr das Brief-Zitat verstanden haben; so läßt sich die Geschichte verstehen, folgt man der Interpretation des Klosterbruders. Und nur wer die Geschichte derart versteht, gehört zum Kreis der Auserwählten wie Eingeweihten und nicht zur Partei der „Afterweisen“.

<sup>43</sup> So vermerkt Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995, S. 128, daß „das ‚offenbare Wunder der himmlischen Allmacht‘ das Problem der künstlerischen Produktivität nicht eigentlich erhellt, sondern dieses erst rätselhaft erscheinen läßt“.

Der Text *Raffaels Erscheinung* enthält somit einen Vorschlag, wie er selbst gelesen werden kann. Die Forschung ist diesem Vorschlag meist gefolgt, indem sie Wackenroders Position mit der des Klosterbruders identifizierte.<sup>44</sup> Wenn man *Raffaels Erscheinung* indes auf seine Erzählstruktur hin untersucht,<sup>45</sup> ist diese Identifizierung nicht mehr möglich. Es präsentiert sich hingegen ein Text, der durch eine Vervielfachung der Erzählebenen charakterisiert ist: Auf die Frage nach der Macht, die Kunst macht, antwortet *Raffael* dem *Bramante* mit der Erzählung der „finsternen Nacht“, womit er „das wunderbarste“ (11) der ästhetischen Produktion belegt. Auf die gleiche Frage antwortet *Bramante*, das „Siegel der Verschwiegenheit“ (9) brechend, mit der Erzählung der Erzählung *Raffaels*, womit er das „Wunder“ (11) ästhetischer Produktion belegt. Der *Klosterbruder* antwortet auf diese Frage mit dem Zitat von *Bramantes* Erzählung der Erzählung *Raffaels*, womit er das „offenbare Wunder der himmlischen Allmacht“ (11) der ästhetischen Produktion belegt. Und schließlich antwortet *Wackenroder* auf die Frage nach der Kunstproduktion mit der Erzählung von *Klosterbruders* Zitat von *Bramantes* Erzählung der Erzählung *Raffaels* und belegt damit – was eigentlich?

Der Text ist gebaut wie eine russische Puppe. Diese ausgestellte Verschachtelung mehrerer narrativer Ebenen markiert zweierlei. Erstens wird deutlich, daß nicht nur der Klosterbruder, Geschichten er-

<sup>44</sup> Schon Goethe sitzt diesem Interpretationsvorschlag auf. Ob seine Aussage vom „klosterbrudrisierenden [...] Unwesen“ sich unmittelbar auf Wackenroders Text bezieht oder auf die nazarenisch-katholische Folgebewegung, deren Credo er sozusagen nachträglich in Wackenroders Text wiederentdeckt (vgl. Martin Bollacher: Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 36), erweist sich als sekundär gegenüber der Tatsache, daß die Äußerung Goethes in jedem Fall den Klosterbruder als Träger des Kunstkonzepts affirmiert. Damit fungiert Goethe als – autoritärer – Verstärker der einen bereits im Text angelegten Lektüreperspektive, die in der Gleichsetzung von Wackenroder und Klosterbruder kulminiert. Bei Rolf Wiecker: *Kunstkritik bei Wackenroder. Zur Polemik und Methode des Klosterbruders in den „Herzensergießungen“*. In: *Text & Kontext* 4/1976, S. 41-94, ist die Identifizierung schon im Titel gesetzt und führt zu beachtlichen Konsequenzen: „Es ist meines Erachtens nicht zu bezweifeln, daß es das primäre Anliegen des Klosterbruders war, mit seiner programmatischen Schrift polemisch direkt in die Kunstdebatte seiner Zeit einzugreifen“ (ebd., S. 52). Friedrich Strack: *Die ‚göttliche Kunst‘ und ihre Sprache*, S. 370f., spricht stets von Wackenroder, wenn es um Ausführungen des Klosterbruders geht, und Martin Bollacher: *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, S. 42, behauptet, daß sich Wackenroder des Klosterbruders als Maske bedient, „um seine Kunst-Religion freier ausdrücken zu können.“

<sup>45</sup> Was in der Forschung – so weit wir sehen – in Ansätzen einzig Christine Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 127, berücksichtigt, indem sie den Überlieferungsprozeß des Berichts *Bramantes* betrachtet und zu dem Schluß kommt, „daß das angeführte Zeugnis geradezu mythischen Charakter besitzt“.

zählt, sondern seine Geschichten und er selbst Teil einer Geschichte sind, die Wackenroder erzählt. Zweitens weist die Machart des Textes diesen selbst als artifiziellen, als konstruierten Text aus und damit als Kunst. Insofern kommt eine neue Qualität des Sprechens über Kunst ins Spiel. Der Klosterbruder bestimmte seine Weise des Sprechens über Kunst noch dadurch, daß Anekdoten über Künstler erzählt werden sollen, um aus deren Inhalten eine Kunsttheorie zu destillieren. Von Wackenroder aus gesehen wird dieser Vorschlag, über Kunst nicht theoretisch zu sprechen, potenziert und überboten. Die Potenzierung liegt darin, daß der Anekdoten erzählende Klosterbruder selbst zu einer von Wackenroder erzählten Anekdote wird. Die Überbietung beruht darauf, daß sich das Sprechen über die Kunst in dieser Potenzierung auch formal neu bestimmt – über Kunst spricht nur, dessen Sprechen selbst Kunst ist.<sup>46</sup> Insofern hätte auch Wackenroder zu einem „Diskursivitätsbegründer“ werden können. Diese Ehre kam indes Friedrich Schlegel und seinem *Gespräch über die Poesie* zu, das geschickterweise auf das Jahr 1800 datiert: „und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie“.<sup>47</sup> Daß auch Wackenroder davon spricht, daß über Kunst nur in Kunst geredet werden kann, verhalte ungehört, da man die Struktur des Erzählens unberücksichtigt ließ.<sup>48</sup>

Wenn der Text selbst Kunst sein will, ergibt sich ein Widerspruch zwischen seiner Form des Erzählens und seinem erzählten Inhalt. Die ostentativ mit Vermittlung arbeitende Struktur des Textes unterläuft die Behauptung des Klosterbruders, daß die gesamte Kunstproduktion notwendig auf „unmittelbarem göttlichen Beistand“ beruhe. Diese Kollision von Form und Inhalt zeigt sich in zwei Hinsichten. Schon der Klosterbruder kann seine Behauptung von dem „unmittelbaren“ Beistand nur belegen, indem er das Brief-Zitat neu kontextualisiert, also wie die von ihm als „Afterweise“ geschimpften Systematiker

<sup>46</sup> Daß das Sprechen über Kunst im Falle der *Herzensergießungen* selbst Kunst ist, wurde in der Forschung bisher durch den Rahmen, den Titel und mit Blick auf die gesamte Textsammlung hergeleitet, nicht jedoch aus der Machart von *Raffaels Erscheinung* selbst. Vgl.: Silvio Vietta: Kommentar zu den *Herzensergießungen*. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 282-366, S. 305f.

<sup>47</sup> Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn, Darmstadt, Zürich 1958ff. Bd. 2, S. 285.

<sup>48</sup> Friedmar Apel: Kommentar zu den *Herzensergießungen*. In: *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1992, S. 763-771, S. 766, spricht Wackenroder „einen Mangel an Humor und Ironie“ zu. In dieser Perspektive wird Wackenroder als schlicht zu naiv beurteilt, um einen komplizierten Text schreiben zu können.

verfährt und vermittelnde Parallelstellenphilologie betreibt. Dafür bedarf es weder „unmittelbaren“ noch „göttlichen“ Beistands, sondern Texte, also einer Summe vermittelnder Buchstaben. Zweitens gibt es nicht nur eine, sondern vier Stimmen im Text: Mit Blick auf die Kunstproduktion vermerkt der Klosterbruder ein „Wunder der himmlischen Allmacht“, spricht Bramante nur von einem „Wunder“, läßt Bramante Raffael lediglich von dem „wunderbaren“ sprechen und spricht schließlich Raffaels Brief nicht einmal von einem Wunder. Eine ausschließlich christliche Inspirationstheorie vertritt allein der Klosterbruder.

Ist mit dieser Kollision von Form und Inhalt die Theorie göttlicher Eingebung, wie sie der Klosterbruder vertritt, widerrufen? Diese Frage wird entscheidend, wenn man berücksichtigt, daß die Zitation des Briefes zunächst eine Ausblendung vornimmt, um dann durch die Handschrift des Bramante eine neue Füllung zu erhalten. In seinem Brief spricht Raffael von der Galatea, nicht aber von der göttlichen Maria – göttlicher Beistand ist für ihn überhaupt kein Thema. Allererst der Bericht des Bramante unterstellt, daß es sich bei Raffaels Gemälde um Maria handelt. Die Handschrift des Bramante ist jedoch fiktiv, also ein Produkt der Phantasie, wobei offenbleibt, wer die Quelle fingiert hat. Schreibt man dies dem Klosterbruder zu, dann ist die christliche Inspirationstheorie ein einfacher Taschenspielertrick und widerruft sich schon selbst als Schwindel, ein Widerruf, der von der Erzählstruktur gestützt würde.<sup>49</sup> Schreibt man dies Wackenroder zu, dann ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder liest man die Verschiebung von Galatea zu Maria inhaltlich als programmatische Setzung,<sup>50</sup> dann wäre die Erzählstruktur sekundär gegenüber dem Erzählten. Oder aber man betont – unabhängig davon, was Wackenroder erfindet – die Tatsache, daß er erfindet,<sup>51</sup> dann wäre das Erzählte

<sup>49</sup> Explizit von einem „Schwindel“, ohne ihn indes definitiv dem Klosterbruder zuzuordnen, spricht erstmals Christine Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 131. Allerdings wird für sie dadurch die vertretene christliche Inspirationstheorie nicht in Frage gestellt. Diese ist für Lubkoll ohnehin weniger ästhetische Positionsbestimmung als vielmehr „Möglichkeit, das (unlösbare) Rätsel der ‚Eingebung‘ erzählerisch zu bewältigen“, fungiere mithin „als Orientierungsmodell“ und werde im weiteren Verlauf der *Herzensergießungen* auch als solches aufgerufen.

<sup>50</sup> So die eingangs zu Wackenroder zitierte Forschung von Mittner, Strack und Bollacher, die dann in dieser Verschiebung gar die ‚Geburt‘ der Romantik sehen.

<sup>51</sup> Schon August Wilhelm Schlegel liest in seiner Rezension der *Herzensergießungen* vom 10. Februar 1797 (in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 421) die Verschiebung von Galatea zu Maria keineswegs als eine programmatische Setzung, sondern ausschließlich als eine phantastische Erfindung, die allerdings seinem Anspruch auf historische Treue nicht genügt: „Die Vermi-

sekundär gegenüber der Erzählstruktur. Es ginge nicht mehr um eine christliche Fundierung der Kunst, sondern darum, daß sich Kunst einer Phantasietätigkeit verdankt, die höchst artifizielle Texte bastelt. So gelesen unterläuft die Form den Inhalt und setzt sich an seine Stelle als das Ausgesagte.

Entscheidbar sind diese Alternativen nicht. Vielmehr stehen entsprechend der Vielstimmigkeit des Textes mehrere Kunstkonzeptionen zur Disposition. Mit Raffael wird eine Kunstproduktion aus einem Innen verhandelt. Mit Bramante geht es auch um eine Kunstproduktion aus der Finsternis der Nacht als der ins Sinnliche übersetzten Bedingung der Möglichkeit einer produktiv operierenden Einbildungskraft. Diese Variante findet eine Stütze in der Machart des Textes, insofern dieser Phantasie als die Tätigkeit einer kreativen Konstruktion ausweist. Der Klosterbruder vertritt eine christliche Inspirationstheorie, zu deren Begründung er des hermeneutischen Zusammenspiels zweier Texte bedarf. Auch diese Variante wird vom Text gestützt, wenn man die Verschiebung von Galathea zu Maria als programmatische Setzung Wackenroders liest. Daß *Raffaels Erscheinung* mit dieser Vielzahl von Stimmen spricht, ist selbst ein weiteres zur Debatte stehendes Kunstkonzept. Diese Fülle von Optionen führt zugleich dazu, daß die Frage nach der Macht, die Kunst macht, nicht mehr eindeutig beantwortbar ist.

Diese Offenheit fordert einen neuen Leser, und diesen klagt *Raffaels Erscheinung* am Ende des Textes explizit ein. So schließt der Text nicht mit der rhetorischen Frage, „daß es dabei doch geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme?“ (11) Vielmehr fügt der Klosterbruder, indem er betont, nichts mehr hinzuzufügen, ein „gefährliches Supplement“<sup>52</sup> hinzu, das eben nicht nur als Bestätigung seiner Inspirationstheorie gelesen werden kann:

Aber ich füge nichts mehr hinzu, um jeden über diesen so wichtigen Gegenstand der ersten Betrachtung seinem eigenen Nachdenken zu überlassen. (11)

Gefährlich ist daran die Aufforderung zum Nachdenken. Denn wenn der Leser nicht nur die eine normative Botschaft des Klosterbruders

---

schung historischer Wahrheit mit Erdichtung in dem Aufsatz: *Raphaels Erscheinung*, können wir nicht ganz billigen. Raphael hat die angeführten Worte wirklich geschrieben; allein es ist darin nicht von einer Madonna, sondern von der in der Farnesina abgebildeten Meergöttin Galatea die Rede, welche, wie man weiß, nicht zu den höchsten Idealen gehört, die Raphaels Pinsel hervorgebracht. Mithin fällt auch der geheimnisvolle Sinn jener Worte ganz weg.“

<sup>52</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1983, S. 244-282.

nachklingen läßt, wird er dazu angehalten, sich eigene Gedanken zu machen. Bei einem Text, der eine Fülle unentscheidbarer Alternativen bietet, bedeutet dies, sich entscheiden zu müssen, ohne sich je dazu entscheiden zu können, welche Kunstkonzeption als die gültige transportiert wird. Indes liegt in dieser Fülle eine Falle und nicht nur Freiheit, macht doch der Text aus seinen Rezipienten endlos lesende Interpretationsmaschinen und das heißt ein weiteres Mal „unterworfenen Souveränitäten“ – zu eigenen Gedanken ermächtigt, aber dem Buchstaben des Textes unterstellt.

## 6. Die Frage nach der Macht:

Beide Texte, Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* und Wackenroders *Raffaels Erscheinung*, stellen die Frage nach der Macht, die Kunst macht. Winckelmann und der Klosterbruder – und diese beiden wollen wir zunächst vergleichen – zitieren Raffael, um mit ihm die Verlagerung dieser Macht in das Innere eines Künstlers zu belegen. Dieses Innere ist einmal der Geist, der als normierter normierend tätig ist, und einmal die Seele, die als religiös normierte Undarstellbares darstellt. Bei Winckelmann ist der Geist des Künstlers der Ort, an dem sich eine naturalisierte Norm entfaltet. Beim Klosterbruder fungiert die Seele des Künstlers als der Ort, aus dem heraus anläßlich einer göttlichen Eingebung Kunst entsteht. Damit ist der Klosterbruder in der Summe der Reden ein anderer Winckelmann: Beide versuchen, die Stelle des Wovon-Her von Kunst zu füllen, der eine mit der Tiefe des Meeres, der anderen mit der Höhe des Himmels.

Soweit die Inhalte zweier Kunstkonzepte. Doch Theorien gibt es nur als Texte; *über Kunst* zu sprechen, heißt immer auch, *über Kunst zu sprechen*. Was sich auf einer inhaltlichen Ebene als Differenz zwischen rationalistischer Aufklärungsästhetik und frühromantischer christlicher Inspirationstheorie interpretieren ließe, wird in beiden Fällen durch den Modus des Sprechens unterlaufen. Winckelmanns Ästhetik, die noch den Geist des Künstlers auf Begriffe von Schönheit verpflichtet, ruht selbst nicht auf einem Begriff, sondern auf Metaphern und Geschichten. Des Klosterbruders Ästhetik, die die Kunstproduktion auf „unmittelbaren göttlichen Beistand“ gestützt wissen will, bedarf vielfältiger Vermittlungen.

Die Kollision des Was mit dem Wie, die Winckelmanns und des Klosterbruders Ästhetik gleichermaßen in Frage stellt, hat andere Konsequenzen, wenn man Winckelmann nicht mehr mit dem Klosterbruder, sondern mit Wackenroder konfrontiert. Winckelmanns

normative Ästhetik wird von der Weise ihres Sprechens widerrufen, ohne daß etwas anderes an ihre Stelle tritt. Bei Wackenroder hingegen spricht sich auch in der Weise des Sprechens eine der kunsttheoretischen Optionen des Textes aus. Dies, und nicht die Differenz zwischen normativem Geist und göttlich inspirierter Seele, scheint uns die entscheidende Differenz zwischen den beiden Texten. Im Vergleich hierzu ist der Unterschied zwischen Winckelmann und dem Klosterbruder klein: Während beide das Raffael-Zitat – wenn auch zurechtgeschnitten – als einfachen inhaltlichen Baustein ihrer Kunsttheorie verwenden, hat es für Wackenroder eine strukturelle Funktion, insofern es zur Potenzierung der Vermittlungsebenen beiträgt.

Haben wir damit eine systematische Differenz von Klassizismus und Romantik herausgearbeitet? Eine solche Festschreibung würde verkennen, daß der Unterschied zwischen Winckelmann und Wackenroder sich zunächst einer historischen Differenz verdankt, die nicht einfach in eine systematische Opposition übersetzt werden sollte. Repräsentationsformen sowie Produktion und Rezeption von Kunst transformieren sich in dem Moment, in dem der Mensch als bedeutungsproduzierendes Wesen in den Zeichenverkehr eingeführt wird.<sup>53</sup> So wie Winckelmanns Kunstkonzeption den Menschen nicht als Motor und Gegenstand der Kunst kennt, so bleibt sein Darstellungstheorie der Episteme der Repräsentation verpflichtet, die sich als sich selbst aussprechende Evidenz versteht und an den Rezipienten lediglich Bildungsanforderungen stellt.<sup>54</sup> Wackenroder steht diesbezüglich auf der anderen Seite. Bei ihm kommt der Mensch als „unterworfenen Souveränität“ dreifach ins Spiel: im Falle des Klosterbruders als ein Sprecher über Kunst; im Falle des Künstlers mit der zitternden Hand als produktionsästhetisches und repräsentationslogisches Problem; im Falle des nachdenkenden Lesers als rezeptionsästhetisches Dilemma.

Haben wir damit eine historische Differenz zwischen Klassizismus und Romantik herausgearbeitet? Vor allem zwei Gründe sprechen dafür, die These einer historischen Differenz zu hinterfragen. Erstens ist das Bedürfnis, historische Epochen mittels systematischer Oppositionen zu ordnen, selbst historisch, und entsteht, wie gezeigt, gerade in der Folge der Diskursivitätsbegründung Winckelmanns. Wenn dieses Bedürfnis ein Effekt eines spezifischen Diskurses ist, wenn der

<sup>53</sup> Heinrich Bosse: Der Autor als abwesender Redner. In: Paul Goetsch (Hg.): Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Tübingen 1994, S.277-292.

<sup>54</sup> Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main <sup>12</sup>1994, S. 78-113 (zum Modell der Repräsentation), S. 367-412 (zum Menschen).



hermeneutische Anspruch auf Epocheneinteilungen einer historischen Situation entspringt, dann kann er nicht einfach als universeller und selbstverständlicher Zugriff praktiziert werden. Im Gegenteil, man kann es gerade auch deshalb sein lassen. Zweitens ist ein solcher Ordnungswille darauf angewiesen, zunächst stimmige Kunstkonzepte zu konstruieren, was sich aber im Falle dieser beiden Texte durch die Kollision von Was und Wie der Aussagen als unmöglich erwiesen hat. Doch Texte auf diese Kollision hin lesen zu können, verdankt sich gleichfalls historischen Bedingungen. Denn erst die ostentative Zurschaustellung der Struktur des Textes und der Zwang, sich an dieser Struktur interpretierend abarbeiten zu müssen, worauf Wackenroders Text seine Leser verpflichtet, lenkt den interpretierenden Blick auf die Differenz zwischen dem Was und dem Wie.

Was bleibt? Zwei Vorschriften, wie über den einen Gegenstand Kunst zu sprechen ist: Die eine fordert dazu auf, historisch ordnend zu reden; die andere erläßt den Imperativ, sich mit den Mitteln der Kunst zu äußern. Damit ermächtigt die eine die Kunstwissenschaft als historische Disziplin, die andere die Kunst als ästhetische Theorie – also beide sich selbst. So läßt sich die Frage nach der Macht, die Kunst macht, nicht einfach durch historische oder systematische Differenzen von Kunstkonzepten beantworten. Denn in letzter Instanz erweist sie sich als die schlichte Frage danach, wer die Macht hat, über die Kunst zu reden.